

ных современных вопросов взаимоотношения личности и общества, не поднимается до мировоззренческих проблем человечества в целом.

Передвижники интуитивно осознавали это. Недостигаемым образцом являлось для них творчество А. А. Иванова, сохранявшего и возрождавшего заветы высокого искусства Ренессанса и Средневековья. Сцены страдания и бичевания Христа не были в центре внимания Иванова, в его «Библейских эскизах» преобладали явления чудесные и озаряющие. К теме Гефсиманского сада художник обращается не один раз и наряду со сценой моления останавливается на самом светлом моменте: Христос молился Отцу Небесному, чтобы тот дал ему физических и духовных сил испить свою чашу до дна, и «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял его» (Лк. 22, 43). Здесь тот религиозно-мистический смысл, тот Ангел, та надежда на спасение человечества, которых не было в творчестве передвижников. Возвышенному, Божественному характеру образов соответствовали выразительные средства Иванова. И дело не только в том, что в библейских эскизах он пользовался не материальной масляной живописью, а прозрачной, легкой акварелью, позволяющей передать и бесплотных ангелов, и мистический Божественный свет.

Наследником А. И. Иванова стал М. А. Врубель, чей ранний рисунок «Гефсиманский сад» был недавно показан на выставке новых поступлений в Третьяковской галерее. Врубель принадлежал к поколению, противопоставившему себя передвижникам и пытавшемуся в трактовке христианской темы вслед за Ивановым возродить высокие заветы искусства прошлого — Ренессанса и Средневековья. Здесь рядом с Врубелем оказался М. В. Нестеров, для которого главным содержанием творчества стало молитвенное состояние, трактованное по-иному, нежели у передвижников — как духовное просветление и подчинение высшей воле.

---

*Дунаев М.* Своеобразие русской религиозной живописи XII—XX веков. М., 1997.

*Николай Николаевич Ге:* Письма, статьи, критика, воспоминания современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. Ю. Зограф. М., 1978.

**Э. В. Хасанова**

## **РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ЖИВОПИСИ М. В. НЕСТЕРОВА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА**

Еще недавно творчество М. В. Нестерова представлялось основательно изученным. Обращаясь к советскому периоду, искусствоведы уделяли внимание прежде всего портретам деятелей науки и культуры, созданным худож-

ником в 1920—1940-е гг. До недавнего времени было принято считать, что религиозная проблематика, составляющая основной «нерв» дореволюционных произведений Нестерова, в советский период постепенно уступила место новым темам, появление которых связывают с глубокими переменами, происшедшими после революции в мировоззрении старого художника, с его позитивным отношением к изменившемуся общественно-политическому статусу страны. Традиционные для Нестерова религиозные картины, которые он наряду со своими знаменитыми портретами настойчиво продолжал писать и в советское время, воспринимались не представляющими интереса вариациями и повторениями прежних его полотен.

Это убеждение в какой-то степени подкрепляли письма самого Нестерова. Признаваясь в трудном материальном положении, он в 1920-е гг. сообщал: «Мы живем в непрестанном труде, заботе о хлебе насущном. ...Я пишу-пишу. ...Повторяю одну за другой свои старые вещи, благо на меня есть спрос и платят, по-старому — гроши, по-новому — миллионы. ...Работаю неустанно, переписал без конца повторений и вариантов со своих мелких старых картин» [Нестеров, 1988, 277, 278]. Хотя в письмах Нестерова есть свидетельства о том, что художник, продолжая свои поиски, создал ряд совершенно новых религиозных произведений, важных для его мировосприятия тех лет, это не изменило первоначального мнения о «не представляющих интереса вариациях прежних полотен», сложившегося в отечественном искусствознании. Такое отношение к религиозной живописи Нестерова советского периода привело к тому, что целый корпус живописных работ художника, датируемый 1917—1942 гг. и включающий в себя около тридцати новых произведений, т. е. в количественном отношении равный его прославленной портретной сюите, долгое время оставался невостребованным. Этому способствовало и то обстоятельство, что в большинстве своем картины, о которых идет речь, оказались рассеянными по частным и церковным собраниям, а в государственных художественных музеях не покидающими запасников. Отсутствие возможности увидеть эти произведения, крайне скудные сведения о них стали одной из причин того, что, представляя собой целостное самостоятельное и значительное явление, они надолго выпали из поля зрения специалистов. Созданные в 1920—1930-е гг., когда художника, сохранявшего верность религиозной тематике, могли объявить «проводником церковной контрреволюции», после чего неизбежно следовало применение «мер пресечения», эти картины, годами обреченные находиться под спудом, свидетельствуют о стойкости нравственных позиций Нестерова, остававшегося самим собой при любых обстоятельствах.

В первые послереволюционные годы мировосприятие Нестерова определяло состояние гнетущей неизвестности, ощущение разверзнувшейся бездны. Произшедшие в России перемены пугали и с трудом поддавались осмыслению. Об этом свидетельствуют письма художника 1917—1918 гг. «Пережитое за время войны, революции и последние недели так сложно, громадно

болезненно, что ни словом, ни пером я не в силах всего передать. Вся жизнь, думы, чувства, надежды, мечты как бы зачеркнуты, попораны, осквернены. Не стало великой, дорогой нам, родной и понятной России. Она подменена в несколько месяцев. От ее умного, даровитого, гордого народа — осталось что-то фантастическое, варварское, грязное и низкое. ...Все провалилось в тартарары. Не стало Пушкиных, нет больше Достоевских и Толстых — одна черная дыра, и из нее валят смрадные испарения “товарищей” — солдат, рабочих и всяческих душегубов и грабителей. Вы хотите знать, что сделали “завоеватели” с Москвой. ...О! Они ее сильно покалечили. Тягостное зрелище являет собой Кремль. Успенский собор поврежден двумя снарядами, Чудов монастырь, Ивановская колокольня и особенно в ней помещающаяся “Патриаршая ризница”... облачения царей, святителей порваны, эмали на Евангелии — разбиты. ...Снаружи разбита “Беклемишева башня”, Спасские и Никольские ворота, на последних сильно пострадал образ. ...Теперь около Кремлевской стены, как народ говорит “под забором” похоронены “жертвы третьей великой революции”, те бедняги, которых втянули в злое, братоубийственное дело. Крестов на могилах нет, со стен болтаются красные тряпки — “символы и эмблемы великой революции”. Из улиц пострадали Остоженка, Пречистенка, Арбат с переулками, и страшное зрелище дают Никитские ворота. Там разрушено три дома, под ними погребено много народа. Наш район тоже был обстрелян. День и ночь мы жили под выстрелами. ...На людей охотились как на зайцев, это мы наблюдали из окон. Но, так или иначе, но нас пока Бог миловал. Но мы “буржуи” все же и по сей день под угрозой, и... ждем своего часа», — записывает Нестеров свои ощущения, полные ужаса и растерянности [Нестеров, 1990, 22]. Перед ним словно ожил наяву страшный сон<sup>1</sup>, увиденный им до революции и со всеми своими зловещими подробностями запечатленный в одноименной акварели: на фоне излучины Волги

---

<sup>1</sup> Приведем описание страшного сна, сделанное самим Нестеровым: «В одну из таких украинских ночей приснился мне сон. Вижу я себя на Волге, где-то между Нижним и Казанью. Не то в Чебоксарах, не то Козьма-Демьянске. Начинается непогода. Далеко прогремел гром, облака сгустились, нависли над рекой. Солнце спряталось. По Волге забегали “барашки”. Потемнело. По холмам справа зашумел сосновый бор. Быстро надвигалась черная туча. Сверкнула молния. Где-то по Заволжью прокатился гром. Дождь полил. У самого ближнего берега Волги справа вижу деревянную часовню с куполком. К часовне с берега перекинута сходня такие, как бывают от берега к пароходным “конторкам”. На берегу у часовни стоит столик, на нем огромный, старого письма Спас. Перед ним теплится множество свечей. Пламя, дым от них относит в сторону ветром. Однако несмотря ни на дождь, ни на ураган — свечи горят ярким пламенем. Тут же слева от часовни стоит старая, старая белая лошадь, запряженная в телегу, а головы у лошади нет. Она отрублена по самые плечи, по оглобли с хомутом и дугой. С шен на землю капает густая темная кровь: кап-кап, кап-кап. Целая лужа крови. Земля стала красная, темно-красная. А Волга все шумит, гром грохочет. Проснулся — светает. Где-то перекликаются птицы. Смутно, тяжело на душе. Долго не мог позабыть я “страшный сон”. Зарисовал его акварелью в альбом» [Нестеров, 1926—1929, 4; описание «страшного сна» см. также в письме Нестерова к А. А. Турыгину: ОР ГРМ, ф. 136, ед. хр. 32, 36].

изображена впряженная в телегу белая обезглавленная лошадь<sup>2</sup>. Кровь из раны на ее шее стекает густыми каплями на землю. Образовалась уже целая лужа крови. На берегу далее видна часовня с распахнутой дверью и слепыми выбитыми зеницами окон. Перед часовней — поминальный стол с большим старым образом Спаса и множеством горящих свечей. Дым от свечей, как похоронный саван, стелется над волжским пейзажем, окрашенным печальным сине-лиловым светом сумрачного дня. Воплощенный в зримые формы «Страшный сон» сейчас воспринимается как пронзительное пророческое видение о грядущих бедствиях России, неожиданно открывшееся художнику.

У Нестерова, переживавшего в первые послереволюционные годы душевную драму, часто возникают в живописи образы поруганной, униженной России и отражаются в его живописи языком символов. Глубинным, многозначным становится смысл многих традиционных для мастера тем. По старым мотивам в 1920-е гг. создаются новые картины с особым, присущим только им настроением. Именно тогда художник начинает работать над «Пророком», «Распятием», «Страстной седмицей», повторяет «Несение креста», «Голгофу», «Дмитрия царевича убиенного».

В самих названиях картин отразилось трагическое мироощущение художника, с болью воспринимавшего все происходящее вокруг. Отказаться совсем от творчества он не мог: «Работа, одна работа имеет еще силу отвлекать меня от свершившегося исторического преступления. От гибели России. Работа дает веру, что через Крестный путь и свою Голгофу Родина наша должна прийти к своему великому воскресению», — писал в первые дни после Октябрьского переворота Нестеров [Нестеров, 1990, 22].

Острота первых впечатлений со временем притупится, но стойкое неприятие нового строя у Нестерова останется до конца жизни. Художник был убежден, что у России — особый путь развития, связанный с монархической формой правления. В одном из писем, рассуждая о картине «Душа народа», Нестеров высказывался следующим образом: «Царь мной понимается как носитель религиозной идеи, и поскольку он государственен... он усвоит идею религиозного начала своей власти — служения своему народу. Идея, конечно, не новая, но единственная, которая имеет будущность и к которой человечество, хотя бы через 1000 лет, вернется... Идея наша — русская, которая может быть и вселенской» [ОР ГРМ, ф. 136, ед. хр. 29, 8—9]. «Я был бы счастлив, — продолжал художник в другом письме, — если бы верил, как какой-нибудь Бурцев, во благо переворота. Увы! Этой веры во мне нет, нет ее, а не веря, остается лишь делать вид, что с моей прямолинейностью совершенно немыслимо. ...Совесть и сердце влекут властно к тому хорошему, былому. А хорошее, конечно, было, иначе Россия не была бы тем великим государством, каким она до сих

---

<sup>2</sup> Акварель «Страшный сон» (1914), пропавшая в годы революции, была повторена Нестеровым в 1924 г., в настоящее время находится в частном собрании в Москве.

пор признается. Последнее, крайне неудачное (едва ли сознательно преступное) царствование подорвало монархическую идею с такой силой, какой не удалось бы сделать и большевикам за 100 лет» [Нестеров, 1990, 22]; «...Все мы вольные или невольные пособники этой гибели великой Родины», — с горечью заключал Нестеров [ОР ГРМ, ф. 136, ед. хр. 29, 8—9].

Надежду на воскресение России художник, как и прежде, видел в религиозном возрождении русского народа. Воодушевленный зрелищем Крестного хода 1918 г. в Москве, собравшего, в отличие от первомайской демонстрации, многотысячные толпы народа, Нестеров писал: «Вера в них (большевиков. — Э. Х.) если не пропала, то сильно упала. Что несомненно, то это то, что в народном, массовом сознании произошел под различными условиями и, главным образом, голодом — крутой надлом. Веры в могущество обещаний и посул — нет больше. Народ начинает приходить в сознание. “Очарование” проходит. Действительность ведет его путями верными их старой веры в могущество Божие, в Его великие принципы и Заветы» [Нестеров, 1990, 22].

Эти письма Нестерова не только помогают понять умонастроение художника первых послереволюционных лет, но и ясно показывают, что происшедшие политические перемены в жизни России только укрепили его в верности идеалам, которыми было исполнено все его дореволюционное творчество. Сохранивший убеждение, что «верою Русь спасется», и с поразительной настойчивостью воплощавший эту идею всю свою жизнь, Нестеров оказался, как показывает современность, глубже и прозорливее многих, кто его критиковал. В связи с этим представляется необходимым начать наше исследование религиозной живописи Нестерова советского периода чуть раньше октября 1917 г., сдвинув хронологические рамки, и обратиться к картине «На Руси. Душа народа» (1914—1916, Третьяковская галерея), законченной накануне революции и наиболее полно выразившей идеалы художника. Сам Нестеров до конца жизни считал, что это произведение наряду с картиной «Видение отроку Варфоломею» является высшим достижением его творческого взлета. Слова Евангелия «Пока не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное», выбранные им самим к «Душе народа», не были случайны. Нестеров ставил и пытался решить своей картиной задачу вселенского масштаба. Как гениальный провидец, обратившись к важнейшему ключевому понятию Евангелия, вслед за Достоевским, русской философией и продолжая собственные искания и открытия, он утверждал своей картиной мысль об искупительном страдании как национальном своеобразии русского народа. «Процесс христианства на Руси длительный, болезненный, сложный. Слова Евангелия — “Пока не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное” — делают усилия верующих особенно трудными, полными великих подвигов, заблуждений и откровений...» — писал художник [Нестеров, 1988, 210].

Выбирая сюжет, лишенный внешнего драматизма, Нестеров в «Душе народа» утверждал тему спасения души через искупление страданием. В легко

ступающем мальчике, идущем впереди толпы, художник смог увидеть огромную силу человеческого духа, торжество человеческого «я». С. Н. Дурылин так отзывался об этой картине: «Первое впечатление было полнейшей неожиданностью. Здесь был какой-то новый Нестеров, новый не в основе своей, а в каком-то новом качестве, ином своем свойстве, которого как будто не было прежде. Привычная лиричность, ласковость живописного сказания Нестерова сменилась чем-то иным, мужественным и сильным» [см.: Никонова, 1979, 139—140].

Тема искупления страданием напряженно осмысливалась художником и после революции. Произведения мастера первого послереволюционного десятилетия: «Соловей поет» (1917, местонахождение неизвестно), «Путник» (1921, Третьяковская галерея), «На озере» (1922, Дальневосточный художественный музей), «За Волгой. Пастушок» (1922, Третьяковская галерея), «Странники» (1922, Белорусский национальный художественный музей), «Старец» (1923, частное собрание, Москва), «У Белого моря» (1923, Третьяковская галерея), «У монастырских стен» (1925, Белорусский национальный художественный музей), «Благословение Христом отрока» (1926, ЦАК), «Слепой монашек-музыкант» (1928, Третьяковская галерея) и другие целиком находятся в русле традиционных для Нестерова тем, разве что более трагическим становится их смысловое звучание.

Продолжая активно работать в 1920-е гг. над новыми религиозными картинами, Нестеров одновременно пишет и много повторений со старых произведений. Отчасти потому что необходимо было выжить в новых условиях, а спросом пользовались уже известные полотна мастера, отчасти в связи с его беспокойством за судьбу своих дореволюционных картин. Подтверждение этому находим в одном из его писем: «Вы пишете, что мои картины по своим темам и моему к ним отношению стоят как бы вне возможности к ним иного отношения, как только их “художественной ценности”. Мне, к моему сожалению, не кажется так, и я ожидаю от новых вершителей судеб нашего искусства немало для себя огорчений. Возможно и то, что все эти “Св. Руси”, “Постриги”, “Св. Сергей” в одно прекрасное время будут сосланы в народные дома Самары, Вологды, Вятки и прочее» [Нестеров, 1990, 22].

Не исключено, что, повторяя свои старые вещи, Нестеров стремился дублировать их, оставив второй авторский вариант на случай, если оригинал не сохранится. В отношении своих писем, например, он просит А. А. Турыгина «разместить оригиналы своих писем и копии с них в двух разных местах, так как это надежнее» [Нестеров, 1988, 338]. Показательным в этом отношении является и воспоминание В. Ф. Булгакова, заведовавшего в 1920-е гг. музеем Л. Н. Толстого, который приводит ценное свидетельство о просьбе Нестерова «принять на временное хранение одну его картину (речь идет о картине «На Руси. Душа народа». — Э. Х.): «Картина не отвечала духу времени, и художник опасался, как бы при обнаружении картины в его мастерской она не была бы конфискована или даже уничтожена» [Булгаков, 1969, 66].

Кроме того, известно, что Нестеров «спасался в работе». Отдавая дань ностальгии, повторяя свои старые произведения, художник мыслями и душой переносился в безвозвратно ушедшее, далекое и счастливое время их создания. Вообще, для Нестерова было характерным «некоторые мотивы повторять по много раз. Его творчество не иссякало с последними мазками, заканчивающими картину. Наоборот, оно созидало целый ряд новых вариаций на ту же тему», — замечал еще С. Глаголь [Глаголь, 16]. Действительно, обращаясь к волнующей его теме, художник каждый раз заново «обыгрывал» ее, находя все новые решения, раскрывая неожиданные глубинные пласты в ее понимании. Это можно проследить на примере многочисленных вариаций «Путника», созданных в 1920-е гг. Тема пути к Богу всегда была одной из центральных в творчестве Нестерова. Ей оказались посвящены его главные программные произведения — картина «Святая Русь» со взыскующими Бога и пришедшими к нему разными путями русскими людьми, роспись Покровского храма из Марфо-Мариинской обители, где продолжалась разработка той же темы, нашедшей наконец свое высшее воплощение в полотне «Душа народа». В последнем произведении дорога к Спасителю становилась торжественным, полным эпической мощи и размаха всенародным шествием с «юродивым, и расколом, и патриархом с Царем — Народом, и нашей интеллигенцией с Хомяковым, Вл. Соловьевым, Достоевским и Л. Толстым, и слепым воином с сестрой милосердия. Все это на фоне русского волжского пейзажа — двигалось, как бы Крестным ходом, — туда, к Высокому Идеалу, к Богу» [Нестеров, 1990, 21].

После революции тема пути получает у Нестерова иное, более камерное звучание. В «Путнике» (1921, вариант 1936) и «Странниках» (1922, вариант 1923) мотив пути, всегда имевший у Нестерова иносказательный смысл ведущей в мир инобытия дороги к Христу, обогащается новыми гранями истолкования. Теперь путь приобретает еще понятие своей бесконечности, индивидуальности и неисчерпаемости в извечном стремлении людей к Гармонии, Красоте, Истине. Как-то в одном из писем, размышляя о природе творчества Б. М. Кустодиева, Нестеров заметил: «...Ищет он внутреннего удовлетворения, жажды красоты... Ищут ее в формах, ищут миллионами путей через постижение личное, рефлексивное, отрицательное головой, ищут сердцем. И никакого “канона”, тем более никакого “дважды два — четыре” в поисках нет ни у кого» [цит. по: Дурьин, 1976, 304]. Путь искания Красоты, Гармонии, Истины у Нестерова — это путь искания Бога. Достижение заветного Идеала зависит от готовности человека принять Бога в своем сердце, почувствовать его сердцем в случайном Путнике.

Трактовка образа Христа в картинах художника 1920-х гг. в сравнении с дореволюционными произведениями приобретает новые нюансы. Иисус предстает у Нестерова в образе Путника одинокого или со спутником, идущим в поисках Истины и Бога, не подозревающим, что тяготы этого трудного пути ему помогает преодолевать сам Спаситель. Впервые мысль изобразить Хри-

ста, ведущего людей в Царство Божие, зародилась у Нестерова в период работы над картиной «Душа народа». В одном из эскизов к ней Христос показан рядом с мальчиком впереди толпы. Этюд «Христос с мальчиком» отражает один из этапов напряженной работы художника над образом Христа. Однако, помня прежние неудачи, художник все же отказался в последней большой картине от изображения Бога, обозначив его присутствие лишь старым, потемневшим от времени образом Спаса и ликом на хоругви. Следующим этапом в поисках образа Христа стала картина «Путник» (1921). Приступая к «Путнику», Нестеров писал о его содержании: «...летний вечер, среди полей, по дороге идут и ведут беседу Путник и крестьянин, встретившаяся женщина приветствует Путника низким поклоном. Вот и все. Картина невелика — аршина полтора: она одна из нового цикла задуманного, самая небольшая и по размеру, и по содержанию» [Нестеров, 1988, 276]. Вопреки ожиданиям Нестерова его работа над этой «небольшой и по размеру, и по содержанию картиной» продлится почти три года. Тема странствующего Христа найдет свое воплощение в нескольких вариантах «Путника», будет продолжена в многочисленных вариациях картины «Странники».

На сегодняшний день удалось найти четыре варианта «Путника», три из них были написаны в течение 1921 г. Первый, о котором упоминает Нестеров, находится в Белорусском национальном художественном музее, второй вариант хранится в Тверской картинной галерее, третий — в Третьяковской галерее в Москве, четвертый, самый последний, созданный в 1936 г., — в частном собрании в Москве. Этот последний вариант и будет рассмотрен нами ниже.

Первые два варианта «Путника» композиционно близки друг другу. Христос изображен со своим спутником посреди поля. В одном случае — с крестьянином, в другом — с юным отроком, напоминающим мальчика из «Души народа». Их приветствует склонившаяся в пояс женщина. Ни что напрямую не указывает в обоих вариантах картины, что перед нами Христос — он одет как простой странник. И все же нет сомнений, что это именно Иисус. В облике Путника с одухотворенными тонкими чертами лица и выразительными кистями исхудавших рук Нестеровым переданы благостность и одновременно трагизм, внутреннее благородство и значительность, которые должны присутствовать в Божественном образе. Известно, что своего Путника, как и Пророка для одноименной картины, художник написал с армавирского священника отца Леонида Федоровича Дмитриевского, привлечшего Нестерова своей тонкой душевной организацией и выразительной внешностью [см. об этом: Захаров, 1986, 367].

Находящийся в Третьяковской галерее вариант «Путника» представляет уже традиционно решенный образ Христа. Здесь для Нестерова ориентиром, по-видимому, явился образ Спасителя с картины «Явление Христа народу» (1837—1857) — ивановский Христос, «...прошедший великий путь дум, подвига, страдания от воплощения своего, через крещение Руси до Пушкина, Достоевского, Толстого и до наших мучительных дней» [Нестеров, 1988, 239].



По замыслу Нестерова, стремившегося приблизиться к Идеалу, Путник, подобно Мессии А. А. Иванова, должен был «вместить в себя все, что было воспринято русской душой, русским сознанием, пониманием и долгом, заповеданным нам Евангелием... стать ответом на горячий, жгучий вопрос веры, нашей веры» [Там же].

К такой многоплановости в передаче образа Спасителя в варианте картины из Третьяковской галереи Нестеров подошел очень близко. Здесь нестеровский Христос — одинокий, не понятый людьми странник, скорбный и страдающий. В его лике Нестеровым усилены элементы трагического даже, может быть, в ущерб благостности. Сумрачный волжский пейзаж дополняет ощущение щемящего одиночества тихо идущего в мир Христа, провожаемого взглядами безмолвно замерших крестьян. Вероятно, и этот образ Христа-Путника, не удовлетворял Нестерова, поэтому после написанных в последующие годы нескольких вариантов картины «Странники» (1922, 1923), продолжавших тему Христа, идущего в мир, Нестеров в конце концов вернулся к первоначально найденному решению, представив Христа как простого пилигрима. В самом же последнем варианте «Странников» (1923, частное собрание, Санкт-Петербург) художник вообще оставляет на холсте только фигуры юного отрока и старца, идущих к Богу, не показывая его самого. В композиционном решении этой работы фигуры отрока и старца, резко смещенные к левому краю полотна, символизируют окончание многотрудного пути. Божественное присутствие отчетливо передано широко распахнутыми глазами отрока, словно увидевшего Иисуса перед собой. Подобный прием Нестеров использовал и для «Видения отроку Варфоломею», написанного для американской выставки 1923 г. В отличие от авторского повторения «Видения отроку Варфоломею» (1923, музей-заповедник «Абрамцево»), являющегося просто уменьшенной копией знаменитой картины, находящейся в Третьяковской галерее, в «американском» варианте юный Варфоломей и схимник смещены влево, к самому краю полотна, и обращены к невидимому Иисусу.

В 1923 г., подводя итог своим исканиям, Нестеров писал С. Н. Дурылину: «Продолжая отвечать Вам на поставленные вопросы, я подошел к самому трудному: к пониманию изображения лика Христа, да еще “русского” Христа. Прожив жизнь, немало подумав на эту тему, я все же далек от ясного понимания его. Мне кажется, что русский Христос для современного религиозного живописца, отягощенного психологизмами, утонченностями мышления... составляет задачу неизмеримо труднейшую. Как знать, если бы мы не стали лицом к лицу с событиями 17 года, я, вероятно, попытался бы еще более уяснить себе лик “русского” Христа, сейчас же приходится останавливаться над этими задачами и, по-видимому, навсегда их оставить» [Нестеров, 1988, 293]. Однако оставить поиски образа, долгие годы вдохновлявшего его, Нестеров не смог. Он вернулся к образу Христа в картинах «Благословение Христом отрока», «Страстная седмица» и в упомянутом нами акварельном этюде «Путник».

Близкое по композиции к «Видению отроку Варфоломею» полотно «Благословение Христом отрока» носит иную смысловую окраску, иное звучание. Как и там, здесь запечатлен мотив молитвенного предстояния перед чудом, момент высокого духовного озарения. Но если в «Видении» все пронизано удивительной гармонией и благостностью, а одухотворенная природа словно вторит молитвенному восторгу милого, трогательного Варфоломея, то в «Благословении» ощущается тревожное напряжение, а хрупкая беззащитность отрока выявлена особенно остро. В немногословности лаконично написанного пейзажа есть холодная отстраненность, усиливающая напряженно звенящую ноту. Композиция четко делит пространство картины на две соразмерные друг другу части. В одной — Христос и отрок, в другой — малозначительное на первый взгляд изображение белых гусей, остановившихся возле молодой рябины. Тонкая образная, очень осознанная символика Нестерова прочитывается не сразу, а исподволь. Белый гусь, лебедушка, утица в песнях и сказаниях Древней Руси — всегда олицетворение женского начала, а также символ брака. Таким образом, введенный художником языческий мотив гусей оказывается здесь своеобразный ключом к пониманию картины. Укрупняя и максимально приближая к зрителю Христа с отроком, используя так называемый прием кадрировки, как в кинематографе, Нестеров утверждает значительность изображаемого события, оттененного внешней жанровостью обстановки. Точно следуя иконографии «Благословения» с его традиционным жестом прощения и ритуальным шагом устремленности к иератически-статическому божеству с ответным жестом даяния, Нестеров усиливает акцент, заостряя идею выбора, стоявшего перед отроком: жизнь в миру во всей ее полноте, в семейном счастье или жизнь в Боге? Выбор уже сделан, безграничным доверием себя Божественному Провидению, готовностью к духовному подвигу светятся глаза отрока. То же изображение гусей возникнет у Нестерова вновь в «Осеннем пейзаже» (1942, Третьяковская галерея), написанном специально в подарок Екатерине Петровне к 40-летию их свадьбы. Помещенные рядом с гусями две словно обнявшиеся березы, скромный дом под соломенной крышей на фоне догорающих красок осенней природы — создают иной смысловой строй образов, который звучит как сокровенное признание художника спутнице жизни.

Возвращаясь к «Благословению», взглянем внимательнее в отрока. Образ его лишен исторической конкретности. Это и Варфоломей (хотя в житии Сергия Радонежского мы не найдем этого эпизода с Христом), это и мальчик из «Души народа». Образ трансформировался, став философски-обобщенным, превратившись в символ духовного служения Высшему Идеалу. Служения жертвенного. И потому так трагичен лик Христа, в благословляющем жесте которого столько затаенной отеческой нежности.

Переходя к религиозной живописи Нестерова 1930-х гг., отметим, что она удивительно перекликается с его портретами этого же периода. Во втором цикле картин 1932 г., посвященных Сергию Радонежскому, как и в портре-

тах, тихая созерцательность, отрешенность от мира земного уступает место активному действию, ибо этого требует само время. Пронесая на белоснежных конях в утреннем тумане, навевая ужас на врагов, посланные преподобным Сергием трое дивных старцев — защитников земли русской («Небесные всадники», 1932, ЦАК), догоняя войско Дмитрия Донского, стремительно «летят» на своих конях два витязя-инока («Пересвет и Ослябя», 1932, частное собрание, Прага), с важной вестью мчится куда-то нестеровский гонец («Гонец», 1930-е, Белорусский национальный художественный музей). И сам Святой Сергей тоже садится на коня, чтобы нести верхом незримый дозор, оберегая покой родной земли («Дозор. Сон послушника», 1932, ЦАК, Сергиев Посад).

Появление новой, не свойственной Нестерову ранее героической трактовки образа Святого Сергея, как и возникший у него «мотив активного действия», «мотив устремления», можно объяснить обостренной чуткостью художника как к происходящим в начале 1930-х гг. событиям в стране, так и к стремительно меняющейся расстановке сил в мире. Начало 1930-х гг. — это беспрецедентные и по своей кровавой жестокости сталинские репрессии, и начало устрашающего шествия по миру фашизма. Ощущая восторженным сердцем<sup>3</sup> смертельную опасность, нависшую над Россией, Нестеров в то же время прозревал грядущее знамение — светозарные дни будущего его великой страны, находящейся под защитой Высших сил. Верил, что небесное покровительство поможет перенести все тяжелые испытания, выпавшие на долю России.

Графические эскизы к картине «Дозор. Сон послушника» (1930-е, РГАЛИ) дают возможность проследить, как шли нестеровские поиски главных образов этой картины: скромный и одновременно величественный образ Святого Сергея на коне был найден художником сразу, иначе обстояло дело с образом монаха. Его Нестеров сначала изобразил пробудившимся от тяжелого сна и готового встать, однако в самой законченной картине монах лежит, будучи не в силах сбросить с себя оцепенение и откликнуться на зов преподобного Сергея. В стихотворении Дурылина, написанном как отклик на картину Нестерова, это непреодолимое пока пассивное состояние страха и безнадёжности, словно липкая паутина опутавшее и парализовавшее многих людей в России (их было немало и среди близкого Нестерову и Дурылину круга), очень емко выражалось Дурылиным в следующих строках:

Днесь, доколе Русь под мутью тленной  
И покуда вы в ленивых снах,  
Аз, убогий Сергей, раб смиренный,  
Паки есмь в дозоре и трудах<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> В «Воспоминаниях» М. В. Нестерова, всегда внимательно относившегося к своим вещам, встречаются описания некоторых из этих снов [см.: Нестеров, 1988, 327].

<sup>4</sup> Текст стихотворения «Дозор» (1932) написан на обороте эскиза одноименной картины М. В. Нестерова, подаренной художником С. Н. Дурылину. Эскиз передан в ЦАК.

Исследователи творчества Н. К. Рериха справедливо указывают, что М. В. Нестеров и Н. К. Рерих практически одновременно в начале 1930-х гг. создали картины, посвященные Сергию Радонежскому, представив его как верного защитника земли русской [см.: Беликов, Князева, 1996, 168]. При этом оба, и Нестеров, и Рерих, находясь в разных уголках земного шара и не имея возможности общаться друг с другом, выбрали абсолютно одинаковые сюжеты в русской истории для своих картин [см.: Там же]: преподобный Сергий укрепляет Дмитрия Донского на битву с татарами (XIII век), незримо помогает России во время нашествия поляков (XVII век). Небесное покровительство России Святого Сергия накануне Великой Отечественной войны в XX в. прозрели и Нестеров, и Рерих<sup>5</sup>.

Среди религиозных произведений, написанных Нестеровым в 1930—1940-е гг., центральное место занимает «Страстная седмица» (1933), над которой художник напряженно работал долгое время. «Кончил картину, что носил в чреве своем с 1919 года. Она, конечно, имеет все элементы, из которых можно безошибочно сложить мою художественную персону. Тут есть и русский пейзаж, есть и народ, есть и кающийся... интеллигент», — удовлетворенно сообщает он в письме 1933 г. [Нестеров, 1988, 374].

«Страстная седмица» продолжает главную в нестеровском творчестве тему, начатую в его программных картинах «Святая Русь», «Путь к Христу», «Душа народа», — тему покаянного пути к Богу, пути, «полного страданий, подвига и заблуждений». В христианской иконографии вообще не встречается изображения такого сюжета: это и не «Распятие», и не «Седмица» в их строгом каноническом понимании. «Страстная седмица» — это созданный Нестеровым новый символ народной веры, «жгучей веры» [Там же, 292] русских людей, исполненный молитвенного сосредоточения, глубочайшего покаяния и духовного очищения, без которых немислимо было воскресение России, которое Нестеров пророчески предрекал.

Не случайно художник назвал картину «Страстной пятницей» [см.: Дурылин, 2004, 312]. Выбирая самый трагически-кульминационный день Страстной недели — пятницу, когда был распят Христос, и поместив вокруг креста самых разных представителей русского народа, художник осмысливал евангельский сюжет в контексте всей истории России, полной трагических событий как в далеком прошлом, так и в переживаемом художником настоящим. Замысел «Страстной седмицы» (1933, ЦАК)<sup>6</sup>, возникший в первые послереволюционные годы, лучше всего выражен в одном из писем Нестерова тех

---

<sup>5</sup> Известно, что Н. К. Рерих в нижней части полотна «Святой Сергий», созданной в 1930-е гг., напишет следующие слова: «Дано Св. Преподобному Сергию трижды спасти землю русскую: первое при князе Дмитрии. Второе при Минине. Третье теперь» [Рерих, 242].

<sup>6</sup> Картина «Страстная седмица», созданная в 1933 г., была подписана М. В. Нестеровым по соображениям безопасности 1914-м г. (Из личной беседы автора с Н. М. Нестеровой 15.06.2002 г.).

лет: «через Крестный путь и свою Голгофу Россия обязательно придет к великому своему воскресению!» [Нестеров, 1990, 22], чтобы, воскреснув, «положить начало всепримирению народов», «обновлению людей на истинных началах Христовых» [см.: Лосский, 1994, 233].

Тема «Страстной седмицы», по сути своей являющаяся выражением светлой надежды и непоколебимой веры художника в возрождение России, трактуется им в трагически величественном аспекте, как возможное только через страдание, через катарсис. В этом обнаруживается характерная особенность нестеровского мироощущения, поразительно совпадающего с основной направленностью духовной мысли русского религиозного ренессанса рубежа XIX—XX вв. Как-то С. Н. Булгаков, размышляя о «Страстной седмице», писал: «...Пасхальная радость всегда есть чудо, экстаз, транценс в другой мир, прикосновение к жизни будущего века, откровение, притом не даровое, но обретенное всем подвигом Страстной седмицы... Для меня существует жизненная разница между Страстной и Пасхальными неделями. Я это выразил бы так, что одна актуальна, динамична, есть прорыв, усилие, действенность любви ко Христу, страдание с Ним, вторая же — есть дар Божий, который может быть единожды принят (даже актуально), но нами не умножаем, а лишь пассивно сохраняем, как настроение праздничное, радостное, богослужebное» [Булгаков, 1996, 485]. Такое понимание во многом было близко и Нестерову. Сохранившийся этюд «Страстной седмицы», выполненный в гуаши и акварели, свидетельствует, как масштабно была задумана Нестеровым картина: она должна была стать большой многофигурной композицией наподобие полотна «Душа народа».

В этом первоначальном варианте «Страстной седмицы» вокруг креста с распятым на нем Спасителем изображена безбрежная как море народная толпа. У всех людей видны в руках горящие свечи, огоньки которых словно символизируют свет многих надежд, обращенных к Христу. Событие происходит в окружении русского пейзажа средней полосы с его неброской красотой, пологими холмами, перелесками и лесным озером. В композиции второго плана справа обозначены очертания древнерусского храма, слева он уравновешен темным еловым лесом, на фоне которого благодаря огонькам зажженных свечей становится вдруг различимым людской поток, вслед за отроком в белой одежде устремляющийся к Христу. На передний план вблизи Распятия Нестеров поместил Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, которых называл «духовными пророками России XIX века» [Галкин, 2004, 116], выделяя их среди людской толпы. Кроме них, художник фиксировал внимание на образах раненого солдата, крестьянской пары, священника, женщины с детским гробиком в руках и монаха, лежащего у самого подножия креста. В ходе дальнейшей работы, как показывает графический эскиз<sup>7</sup>,

---

<sup>7</sup> Эскиз «Страстной седмицы» был обнаружен нами в неопубликованном письме Нестерова, относящемся к началу 1930-х гг. среди других эскизов картин, написанных в 1932—1934-х гг. [см.: РГАЛИ, ф. 816, он. 3, № 2].

датируемый началом 1930-х гг., Нестеров, стремясь дать «концентрацию темы о душе народной, грехах и покаянии», оставит в композиции на фоне «чистого» пейзажа, лишенного каких-либо архитектурных намеков, всего несколько человек — священника, крестьянскую пару, двух девушек — «христовых невест», молодую горожанку с детским гробом, Н. В. Гоголя и Л. Н. Толстого. Оконченная картина еще более лаконична по композиции: около Распятия семь наиболее значимых для выражения нестеровского замысла образов<sup>8</sup>, отсюда и современное название картины — «Страстная седмица». В левой группе людей в строгой и торжественной фелони предстоит Христу немолодой благообразного вида священник, олицетворяющий Русскую православную церковь. Таким же символичным воспринимается образ старика-крестьянина. Образ этот убедительно угадан Нестеровым, умевшим передать в своем крестьянине то неизбывное тайное печалование человека, не знающего праздности в своем извечном радении о земле, сравнимом только с неустанностью материнской заботы.

Вся левая группа, куда помимо священника и крестьянина входят две «христовы невесты», предстают у Нестерова воплощением народной веры, той веры, что не возмущена сомнениями и противоречивыми исканиями. Чистой и незамутненностью своей веры, кротостью и умиротворенностью эта группа<sup>9</sup> отличается от предстоящей Христу справа. Там сразу же приковывает к себе внимание образ женщины-горожанки, с неизбывной тоской и безутешностью прижимающей детский гробик и вносящей в общее звучание правой группы особую драматическую ноту. Ее образ, появившийся еще в первоначальных эскизах «Страстной седмицы», настойчиво сохранялся Нестеровым в ряду самых главных, хотя при этом его трудно отнести к характерным народным образам, составившим левую группу, — образ женщины с умершим ребенком слишком индивидуальный, личностный. Можно предположить, что этот трагический образ стал отражением каких-то глубоких интимных переживаний художника, возможно, связанных со смертью сына Феди<sup>10</sup>. Вторым по накалу чувств образом здесь представляется внешне сдер-

---

<sup>8</sup> Справа от креста, позади фигуры Ф. М. Достоевского, Нестеровым была написана и сейчас различимая фигура С. Н. Булгакова, замаскированная в 1950-е гг. его сыном Ф. С. Булгаковым (Из личной беседы автора с Н. М. Нестеровой 15. 06. 2002).

<sup>9</sup> Было бы слишком прямолинейным проводить здесь параллели с древней символикой креста, где поднятая вверх левая сторона нижней перекладины указывает на одного из двух распятых вместе с Христом и обретшим веру и спасение через искреннее раскаяние разбойника, тогда как правому еще нужно выстрадать свое спасение души. Но изначально подобное расположение в композиции групп, сохранившееся неизменным у Нестерова на протяжении всей работы над картиной, невольно заставляет вспомнить об этом.

<sup>10</sup> Смерть сына, умершего при своем рождении в 1902 г., Нестеров болезненно переживал. Версия, что образ женщины с гробом связан с Ф. М. Достоевским, который тоже потерял первенца — дочь Соню, умершую в раннем детстве, вполне допустима, но тогда, наверное, детский гроб был бы розового цвета, а здесь — голубого, который традиционно предназначался для младенцев мужского пола.

жанный и необычайно внутренне напряженный образ Н. В. Гоголя. Появление Гоголя среди «духовных пророков русского народа» вообще кажется у Нестерова несколько неожиданным. К его образу художник никогда не обращался раньше, Гоголя нет и на большой картине «Душа народа» среди показанных там религиозных мыслителей. Возможно, он был подсказан Нестерову близким ему в то время С. Н. Дурылиным<sup>11</sup>. Дурылин, объясняя причину появления Гоголя в «Страстной седмице», ограничивается ссылкой на отрывок из сочинения Гоголя «Светлое Воскресение» [Дурылин, 2004, 313].

Для Нестерова, с его тонко осознанной символикой и избирательностью в выборе основных героев в выстраданной им мистерии — «Страстной седмице», концентрирующей основную тему всего его творчества, представление Гоголя среди главных действующих лиц должно было обосновываться веской причиной. Тем более что антитезе Гоголь — Толстой, возникшей в одном из графических эскизов картины, Нестеров в итоге все же предпочел другую: Гоголь — Достоевский. Это было глубоко продуманным решением.

Гоголь — одна из самых противоречивых фигур в русской культуре XIX в. Как сама личность писателя, так и его творчество вызывали к себе пристальное внимание практически всех известных русских мыслителей<sup>12</sup> второй половины XIX в. и рубежа веков. Именно Гоголя, с какой-то глухой безнадежностью взыскующего Бога и умиротворения, ощущавшего в себе «внутреннюю нечистоту и стремившегося избавиться от нее» [см.: Протоиерей Образцов, 1902], часто сравнивали то с Пушкиным, то с Толстым, то с Достоевским [см., например: Булгаков, 1996, 247—249; Мережковский, 1914; Ильин, 1997, 62—68]. «Достоевский, — писал, например, В. Н. Ильин, — несомненно, одной очень важной стороной своего существа вышел из Гоголя. И основная тема у них одна: падший и страждущий человек, ставший спиной к Богу или к раю. Только у Гоголя — ужас утраченной свободы, ужас магической завороченности грехом и разложением... У Достоевского наблюдается другой подход к теме греха. У Достоевского — мощное трагическое движение, динамика в направлении к преодолению противоречий, ужасов распада и соблазнов пессимизма... Безмерно тяжки кресты Гоголя и Достоевского. Однако Гоголь пал сломленный и раздавленный. Достоевский победил... У обоих терзание над судьбою падшего человека, над его обезображенным ликом. Но

---

<sup>11</sup> С. Н. Дурылин, посвятивший многие свои исследования творчеству Н. В. Гоголя, был близок в своих оценках с А. Белым, под сильным влиянием которого проходило литературное становление Дурылина в период его сотрудничества в «Мусажете». А. Белый признавал в противоположность мнению многих, например В. В. Розанова, Гоголя «гением, пророком, более всех писателей русских связанным с Россией, не прошлой Россией, а с Россией сегодняшней и еще более завтрашнего дня» [Белый, 1994, 368].

<sup>12</sup> Только Л. Н. Толстой, «творивший всю жизнь так, будто Гоголя и не существовало, замечает “значительное выражение” в памятнике Гоголю работы Андреева, перечитывает его письма — но, конечно, от непосредственного контакта с мыслью Гоголя остается далеко» [Палиевский, 1987, 116].

Гоголь не мог найти жалости ни для себя, ни для падшего... Достоевский исстрадался, жалея замученного ребенка и его неисккупленных слез... Наконец, оба — и Гоголь и Достоевский — тяготели к положительной церковной религиозности, оба были в Церкви. Но Достоевский прошел через горнило диалектики веры и неверия, и ему открылся лик Христовой любви. Гоголь, по-видимому, не знал философской драмы, которая именуется завоеванием веры, но зато не познал и благодати всепрощения Христова» [Ильин, 1997, 63—64]. Оценка Гоголя и Достоевского, данная В. Н. Ильиным, сходная с теми, что были сделаны С. Н. Булгаковым и Н. А. Бердяевым, на наш взгляд, во многом была близка и нестеровскому восприятию.

Ф. М. Достоевскому, которого Нестеров глубоко почитал всю свою жизнь, в «Страстной седмице» отведена роль, сходная с той, что падает на долю священника в левой группе предстоящих Христу людей. Достоевский у Нестерова по своей сути такой же духовный пастырь, но по собственной воле остающийся по правую сторону креста, чтобы разделить со страждующими их душевную боль и терзания.

Поразительно решается Нестеровым в картине образ Христа: в «Страстной седмице» он условен и одновременно очень убедителен. О нестеровском Христе можно было бы сказать словами, адресованными иконе Дионисия «Распятие»: «Этот типичный для средневекового искусства S-образный изгиб тела Христа имеет здесь особую выразительность. В его плавности и в самой форме чувствуется известная закономерность, жизненность. Создается парадоксальное впечатление: мертвое тело обладает изгибом живой формы. Благодаря этому оно кажется одухотворенным. Этот изгиб, словно формула, задает ритмы другим элементам изображения. Вертикали тела вторит по горизонтали плавный изгиб рук Христа. Ритм тела повторяется в ритме фигур, предстоящих слева и справа. Все эти удивительные жизненные, приведенные к гармонии ритмы вызывают многообразные ассоциации. Они могут быть уподоблены колеблющемуся пламени свечи или плавным изгибам стеблей в восходящих токах воды или воздуха. А может быть, так мерцают и колеблются предметы, увиденные, как сквозь призму, через наворачнувшиеся на глаза слезы» [Ванслов, 1983, 78].

Тема покаяния, достигшая своего апогея в «Страстной седмице», продолжает звучать и в картине Нестерова «Отцы-пустынники и жены непорочны» (1933, вариант 1934), но уже с другой — тихой и доверительной — интонацией. Задушевность, умиротворенность, мелодичность определяют образный строй картины, написанной художником по мотиву одноименного стихотворения Пушкина, в свою очередь вдохновленного кроткими и проникновенными словами великопостной молитвы Ефрема Сирина. Тихо шествуют непорочные жены («чистые голубицы») и святые старцы, неся свою молитву Всевышнему за всех нас, за Россию. В первом варианте этой картины (1933, Третьяковская галерея) композиция основывается на гармоничной организации движения к центру и от него: отчетливо прослеживается ритм восходя-



щей линии — шествие старцев к кресту-голубцу и нисходящей — от креста, уподобляющей процессию неторопливо движущихся девушек-старообрядок приглушенным серебристым звукам затихающей в вечернем воздухе музыки. Колорит картины, построенный на излюбленных Нестеровым серебристо-голубоватых и охристо-сиреневых цветах, оттененных сдержанным зеленым, благороден и необыкновенно красив. Вариант той же картины, написанный Нестеровым в 1934 г., находится ныне в Ханты-Мантыйском художественном собрании Фонда поколений. Здесь композиция строится несколько иначе: шествие движется справа налево: жены непорочные следуют за старцами. Сразу же меняется общее звучание картины, ее мелодия идет теперь по нарастающей, она не затихает, а длится во времени.

Как духовное послание Нестерова в будущее, его призыв к умению прощать и любить воспринимается это произведение в кругу последних религиозных картин художника. Таким же настроением проникнута и небольшая акварель «Путник», написанная Нестеровым в 1936 г. (частное собрание, Москва). Она неуловимо напоминает любимые Нестеровым ивановские библейские эскизы своей удивительной выверенностью точно найденных линий. Лик Иисуса здесь лишь слегка обозначен, но в общем абрисе силуэта, жесте руки, легко опирающейся на посох, безошибочно угадывается «русский Христос». В этом этюде Христос посреди поля с виднеющимися вдали убогими крестьянскими домами — реально убедителен и все же так призрачно недосыгаем. Это видение Бога, чудесно возникшее в момент мистического прозрения, но готовое исчезнуть уже в следующее мгновение. В какой-то степени удаче в решении здесь сложнейшего образа Богочеловека способствовала избранная Нестеровым для своего замысла акварель с особенностями ее техники — таинственной недосказанностью, легкостью письма, в котором изображения возникают подобно иллюзии, дымке. Найденный Нестеровым в этой акварели образ Христа, вероятно, был навеян тютчевским стихотворением о Царе Небесном<sup>13</sup>. Словно повторяя строки этого стихотворения, Нестеров создал своего Христа, обретя наконец необходимую убедительность в его изображении, так недостающую всем «Путникам»-Христам, написанным художником в 1920-е гг.

Убедительно воплотив в своих произведениях первой половины 1930-х гг. давно волновавшие его религиозные образы, Нестеров в дальнейшем ограничивался небольшими повторениями и вариациями уже найденного. Таковы следующие его работы: «Осень. На пашне» (1931, частное собрание, Москва), «На Волге. Одиночество» (1934, частное собрание, Москва), «Христова невеста» (1937), «Старец» (вторая половина 1930-х, частное собрание, Москва), «Два лада» (1938, Третьяковская галерея) и другие. В большинстве своем

---

<sup>13</sup> Приведем строки из этого знаменитого стихотворения, написанного Ф. И. Тютчевым в 1855 г.: «Эти бедные селенья... / Край родной долготерпенья... / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь небесный / Исходил, благословляя» [Тютчев, 1997, 207].

Иллюстрации  
к статье Э. В. Хасановой  
«Религиозная проблематика  
в живописи М. В. Нестерова  
советского периода»



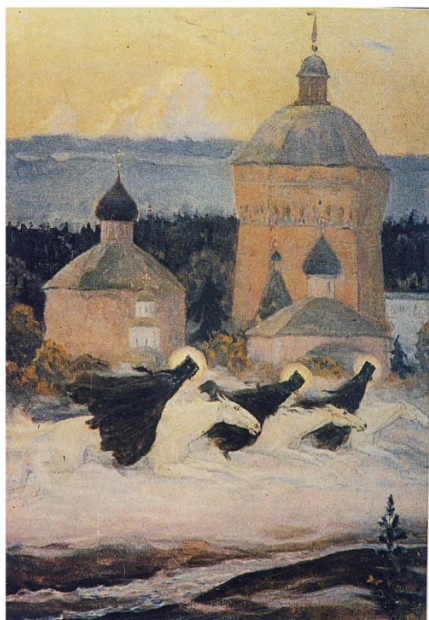
*М. В. Нестеров. Страстная седмица. 1933 г.*  
Холст, масло. 95 × 111.  
Церковно-археологический кабинет Духовной  
академии. Сергиев Посад

*М. В. Нестеров. Гонец. 1930-е гг.*  
Холст, масло. 52 × 71.  
Национальный художественный  
музей Республики Беларусь.  
Минск



*М. В. Нестеров.*  
Отцы-пустынники и жены  
непорочны. 1933 г. Холст, масло.  
80 × 100. Государственная  
Третьяковская галерея. Москва





*М. В. Нестеров. Всадники. Небесные защитники. 1932 г. Холст, масло. 81,2 × 60. Церковно-археологический кабинет Духовной академии. Сергиев Посад*



*М. В. Нестеров. Осень в деревне. 1942 г. Холст, масло. 76 × 79. Государственная Третьяковская галерея. Москва*



*М. В. Нестеров. Благословение Христом отрока. 1926 г. Холст, масло. 62 × 87,6. Церковно-археологический кабинет Духовной академии. Сергиев Посад*

будучи исполненными в акварели и карандаше, они носили камерный ностальгический характер.

- 
- Беликов П. Ф., Князева В. П. Н. К. Рерих. Самара, 1996.*  
*Белый А. Гоголь // Символизм как миропонимание. М., 1994.*  
*Булгаков В. Ф. Встречи с художниками. Л., 1969.*  
*Булгаков С. Н. Человек и художник. Тихие думы. М., 1996.*  
*Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка: Очерки. Л., 1983.*  
*Глаголь С. М. В. Нестеров: Жизнь и творчество. Вып. 5. М., б. г.*  
*Дурылин С. Н. М. В. Нестеров в жизни и творчестве. М., 1976.*  
*Дурылин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М., 2004.*  
*Ильин В. Н. Достоевский и Гоголь // Эссе о русской культуре. СПб., 1997.*  
*Лосский Н. О. Миропонимание Достоевского: Миссия русского народа // Бог и мировое зло. М., 1994.*  
*Мережковский Д. С. Гоголь: Творчество, жизнь, религия // Собр. соч. Т. 15. М., 1914.*  
*Михаил Васильевич Нестеров: Живопись и графика 1878—1922 годов: [Несброш. альбом] / Авт. -сост. Э. В. Хасанова; Башкир. гос. худож. музей им. М. В. Нестерова. Уфа, 2004.*  
*Нестеров М. В. Письма. Л., 1988.*  
*Нестеров М. В. Продолжаю верить в торжество русских идеалов: Письма к А. В. Жиркевичу // Наше наследие. 1990. № 3.*  
*Нестеров М. В. Рукопись «Воспоминаний». Гл.: 1914 год [Частный архив]. М., 1926—1929.*  
*Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. М., 1979.*  
*Отдел рукописей (ОР) ГРМ, Ф. 136, ед. хр. 29, л. 8—9.*  
*Палиевский П. В. Русские классики. М., 1987.*  
*Письмо Нестерова к А. А. Турыгину // ОР ГРМ, ф. 136, ед. хр. 32, л. 36.*  
*Протоиерей Образцов Ф. И. Отец Матфей Константиновский по моим воспоминаниям // Тверские епархиальные ведомости. 1902. № 5.*  
*Рерих Н. К. Не более! // Листы дневника. Т. 3.*  
*Тютчев Ф. И. Избранное. СПб., 1997.*  
*Хасанова Э. В. Итоги и проблемы изучения творчества М. В. Нестерова // Искусство Евразии: на перекрестке культур: Материалы науч. конф. Уфа, 1998. С. 14—18.*